

Escenarios urbanos: a propósito de La Organización Negra y su trayectoria centrípeta

Urban Stages: La Organización Negra and its Centripetal Trajectory

Malala González

Universidad de Buenos Aires, CONICET, Argentina

malalagonzalez22@gmail.com

Resumen

El artículo aborda la trayectoria centrípeta del colectivo teatral La Organización Negra (1984-1992), la cual se inició en los márgenes del campo teatral y culminó con el ingreso del grupo en una sala teatral del circuito oficial. Durante este lapso nos proponemos indagar los diferentes modos de producción, circulación y consumo que tuvieron sus prácticas, según cada etapa atravesada. Es decir, observar los aspectos procedimentales que –en pos de fortalecer y generar una poética propia– fueron mantenidos (o no), aun cuando los espacios de acción hubieran sido modificados. Con ello buscamos analizar los cruces entre arte, política y ciudad según cada momento. De esta manera, el presente trabajo tendrá por objeto dejar registro de su labor teatral, pero también establecer articulaciones con poéticas contemporáneas.

Palabras clave:

La Organización Negra – trayectoria grupal – estética/poética – espacio público – circuito teatral oficial.

Abstract

In this article, we intend to address some aspects of the centripetal trajectory of the theatre group La Organización Negra (1984-1992), which began in the margins of the theatrical field and culminated with the group's admission into a space belonging to the official theatrical circuit. We intend to investigate the different modes of production, circulation and consumption of their practices. In other words, we observe the procedural aspects that—in pursuit of strengthening and generating their own poetics—were kept (or not) even when the spaces of action have been modified; and we analyze the intersections between art, politics, and the city. Thus, this study aims to record La Organización Negra's theatrical work, but also to establish its connections with contemporary poetics.

Keywords:

La Organización Negra – Theatre Group Trajectories – Aesthetics/Poetics – Public Space – Official Theatrical Circuits.

Introducción

La Organización Negra –en adelante LON– (1984-1992) fue un grupo teatral argentino que se gestó dentro del Conservatorio Nacional de Arte Dramático en diciembre de 1983, apenas recuperada la democracia. Sus performances fueron realizadas a lo largo de ocho años consecutivos. Durante este lapso nos interesa focalizar dos momentos puntuales de su trayectoria: los inicios grupales dentro del espacio público y la llegada a una sala teatral convencional, que terminó en la disgregación grupal. Este recorrido centrípeta –definido a partir de un posicionamiento inicial en la periferia y reubicándose, luego, en el centro del campo teatral de Buenos Aires– tuvo variables diferentes, es decir, modos de producción, circulación y consumo de sus obras que fueron siendo modificados según el paso del tiempo. Registrar parte de la praxis teatral realizada por este grupo –antecesor de otras compañías teatrales contemporáneas, tales como De la Guarda o Fuerza Bruta– nos permite plantear algunos cruces entre el arte y la política manifiestos y su oscilación entre la vanguardia y el espectáculo.

Si bien será el registro de un grupo ya disuelto en la actualidad, cabe señalar que su labor de intervención urbana aún permanece en el imaginario artístico local como referente de prácticas teatrales contemporáneas. Será objetivo de las siguientes líneas dar cuenta de ello, aunque sintéticamente, para pensar la ciudad actual y las formas de apropiación o no que tenemos sobre ella.

1. Los inicios grupales entre el Conservatorio Nacional y la calle

1.1. La gestación grupal dentro la institución artística

A mediados de 1983, el panorama socio-político de la Argentina vislumbraba el final inminente de la dictadura militar iniciada el 24 de marzo de 1976. Comenzó así un proceso de transición de la dictadura institucional de las Fuerzas Armadas a la democracia, que trajo consigo un período de democratización por colapso (Ansaldi 29)¹, en el que hubo “un clima de época marcado por la reconfiguración de identidades. . . [y] una suma de factores de distinta naturaleza. . . produciendo la paradójica situación de una sociedad que elabora su salida de una dictadura. . . a una sociedad globalizada” (Minelli 15). Este desenlace dictatorial fue posible, entre otros aspectos, por el inminente llamado a elecciones presidenciales. A partir del logro de esta instancia democrática de cambio en el régimen político –de gran aceptación por parte de los ciudadanos–, en julio de ese año se llevaron a cabo dichas elecciones y el 10 de diciembre de 1983 asumió la presidencia Raúl Alfonsín.

Esta apertura política trajo consigo un momento de cambios políticos, sociales, culturales y económicos. Se restituyó el aparato estatal constitucional y representante de sus ciudadanos, es decir, apareció otro régimen político de gobierno que instaló un proceso de nuevos modos de sociabilidad, de fortalecimiento de las instituciones públicas, y entre esos hábitos modificados aconteció la posibilidad de manifestarse artísticamente de un modo más espontáneo y menos

1 Ansaldi emplea el término siguiendo a O’Donnell para explicar que la apertura democrática se desencadenó a partir del colapso y descomposición de las Juntas Militares a partir de 1982.

riesgoso que en el período precedente. La euforia, el entusiasmo y la efervescencia por desarrollar nuevas posibilidades de expresión signaron aquella conquista social y política, generando alegría en la ciudadanía y un clima de fiesta que floreció durante los primeros años de la transición. Es decir, después de varios años de represión, autoritarismo, terror y censura –instauradas por el gobierno militar de facto–, los espacios de sociabilidad, la libertad de expresión, el libre tránsito por la calle, las manifestaciones artísticas, la justicia por los Derechos Humanos, entre muchos otros baluartes, comenzaron a recuperarse.

Corrían esos primeros años de transición democrática, cuando en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático hubo un llamado a elecciones para cubrir los cargos del Centro de Estudiantes. A partir de ello, algunos alumnos del primer año de Actuación se reunieron bajo un mismo propósito y conformaron una lista: la lista Negra –posteriormente renombrada La “Organización” Negra–. Ellos plantearon una plataforma alocada, anti-partidaria e irónica. Manuel Hermelo, uno de aquellos estudiantes integrantes del grupo, recuerda que “éramos pocos los que no compartíamos las ideas de los otros. Entonces dijimos, armemos una lista: *La Negra*. . . . Así apareció el nombre. *Se viene La Negra*, y nadie sabía lo que era” (Entrevista a Manuel). Primero fueron unos carteles con el dibujo de un punto negro seguido de aquella leyenda que decía: “Se viene La Negra”, luego otros que tenían el dibujo de un pequeño bote incendiado que decía: “Bote La Negra”. Sin dar a conocer quiénes eran los alumnos integrantes, empezaron a instalarse entre los demás estudiantes como una opción colectiva posible, por fuera de los cánones de las agrupaciones tradicionales². Al respecto, Fernando Dopazo, otro estudiante integrante de LON, recuerda:

El Partido Obrero pensaba por nosotros, Franja Morada pensaba por nosotros, La Federación Comunista pensaba por todos, todos querían pensar por nosotros. En términos de representación, la política quiere pensar por nosotros. Entonces nosotros lo que hicimos fue [armar] un gran programa, y sacamos un montón de votos. ¡Este es el comienzo! (Entrevista)

Sin responder a un partido político preexistente, sino accionando bajo un perfil bastante nihilista y provocador –que escapaba a cierta política o candidatura más convencional y proponiendo hacer pensar al otro descolocándolo de los lugares comunes o acostumbrados–, LON comenzó a hacerse oír por los pasillos de la institución. Marcados por una fuerte impronta de carácter anárquico-punk, estos jóvenes fueron una alternativa posible para aquellos otros estudiantes que no se identificaban con alguno de los partidos políticos conocidos. Así, a partir de esta práctica político-artística se produjo el germen de la agrupación.

Si bien tenían algunos objetivos en común con otras listas candidatas –tales como autonomía y cogobierno del Centro de Estudiantes, ampliación del edificio, incremento presupuestario, formación de un elenco estable, cátedras paralelas–, ellos se diferenciaban de aquellas listas mediante cierto espíritu lúdico, irónico y provocador. Así, LON proponían, entre otras cosas,

. . . enad(es) [Escuelas Nacionales de Arte Dramático] en todas las cabezas de partido del país/
comedor escolar gratis/ asistencia bucodental en el establecimiento/ guardapolvo gris en las

2 Vale mencionar que parte de ese anonimato colectivo inicial fue continuado durante toda su trayectoria, porque más allá de algunos programas de mano donde figuraban sus nombres, la denominación grupal era la que los identificaba como tal.

teóricas/ desparasitación de todos los gatos de la enad, sin excepción/ enanos de jardín sobre Aráoz/ agua caliente, jabón y esponjas en los baños/ galpón para utilería/ consola de luces en la Constantin/ colección revista "libre" en biblioteca/ más fotos antiguas más/ ascensor hasta la terraza/ pelopincho en ídem/ más campeonatos de jámbol/etc. (AAVV 6)

Esta instancia de conformación grupal permite observar la primera articulación entre arte y política manifiesta: fueron hijos del ejercicio democrático, gestado en función de profesar el derecho de volver a tener urnas, voz y voto, y de poder elegir a sus representantes. Su libertad y participación en la candidatura fue posible gracias a la recuperación y apropiación de estas acciones de derechos civiles –abolidos durante los siete años de dictadura militar–. Esta transformación del aparato político gubernamental había instalado, como dijimos, cierto clima *epocal* de alegría y esperanza ciudadana; en el que la vida política trascendió y se desplegó por diferentes esferas sociales. En este sentido, las elecciones del centro estudiantil fueron un claro ejemplo de esta posibilidad de acción y participación política dentro de un ámbito artístico.

Mientras todo esto ocurría, vale mencionar que ese mismo año, 1984, se realizó en la capital de una provincia argentina, Córdoba, el Primer Festival Latinoamericano de Teatro³. Ejemplo de la apertura democrática y de querer generar un intercambio propicio con artistas extranjeros, este evento no solo resultó significativo para los integrantes de LON –que viajaron especialmente como espectadores–, sino también para el contexto nacional atravesado a partir del diálogo provocado por la visita de diferentes grupos y compañías teatrales. Según recuerda uno de los ideólogos de dicho festival, Rafael Reyeros, el evento "fue muy importante como opción política y social: Córdoba, a nivel democrático, se adelantó y abrió las puertas a manifestaciones artísticas de Latinoamérica y el mundo. Convocamos a todos, a todo el teatro del país y a toda la gente de acá. Todos teníamos que estar" (en Ospital 54).

Si bien la programación contó con charlas, talleres, actividades y diecisiete puestas en escena⁴, el grupo destacado fue La Fura dels Baus con su espectáculo *Accions*. En efecto, la propuesta del grupo catalán resultó notoriamente diferente en relación con las demás, no solo por la intervención espacial⁵, sino también por el grado de provocación y de violencia instalados a partir de su performance en los espectadores asistentes⁶, entre los que se encontraban los integrantes de LON. Esta experiencia les demostró la posibilidad de pensar en un lenguaje teatral con otros parámetros, es decir, fuertemente vinculados con la transgresión espacial y la fricción con el espectador. La proxemia de los cuerpos entre performers y espectadores a partir de una falta de delimitación entre platea y público fueron aspectos tenidos en cuenta a futuro por LON.

3 Iniciado el 18 de octubre de 1984, dirigido por Carlos Giménez, e ideado en conjunto con Rafael Reyeros, este evento cultural contó con varias sedes para su realización –la ciudad Capital, Río Ceballos, Carlos Paz, Alta Gracia y Río Tercero– logrando convocar una gran cantidad de público y teatristas de todo el país y del exterior.

4 Entre los grupos internacionales estuvieron: Malayerba de Ecuador, el Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), La Fura dels Baus desde Barcelona, Yuyachkani de Perú, Rajatabla de Venezuela y Ellen Stewart del grupo La Mama de Estados Unidos. También participaron dos grupos nacionales con propuestas de teatro callejero: *Boca-River* del Grupo Dorrego y *Juan Moreira* del Teatro de la Libertad. Véase Seoane.

5 Realizada en el patio de una escuela estatal de nivel primario.

6 En *Accions* La Fura dels Baus jugó con la implantación de acciones e imágenes visuales muy intensas. Violencia a partir del tránsito y composición de los cuerpos desnudos de los performers que se paseaban como zombies muy cerca y entre los espectadores. No había platea delimitada, sino música estridente envolvente y un guión de acción que impactó a todos los asistentes del evento.

Así lo recuerda Manuel Hermelo, a declarar que esta influencia les resultó indispensable para pensar la propia trayectoria grupal posterior:

Ellos fueron nuestro primer disparador. Ver a La Fura fue sentir, de golpe, que el cielo de la dramaturgia se te abría y que, por lo tanto, todo podía tener relación con otros intereses genuinos que existían en la época, con otros gustos, con nuevas expresiones. De algún modo, sentíamos que no teníamos una tradición argentina de la que formar parte. Creo que esta situación está atravesada por cierto carácter que tenían los ochenta. (Entrevista)

Al volver de Córdoba, la candidatura de LON logró obtener varios votos el día de la elección. Sin embargo, su desarrollo dentro del Centro estudiantil quedó inconcluso, debido a que al año siguiente sus integrantes decidieron abandonar la formación actoral de dicha casa de estudios para ir en busca de otras expresiones no tan tradicionales. Y sin llegar a concretar aquellas ideas explícitas en su plataforma electoral, dieron paso a un nuevo espacio, el "afuera" urbano, foco convocante de su interés artístico y sobre el cual se propusieron investigar.

Voluntariamente estaban rechazando continuar en una institución de arte. Estaban eligiendo producir teatro a partir de y desde otros parámetros o registros menos formales. Para ello se replantearon otros modos de hacer contraponiéndose a la idea de espacios previamente delimitados –platea y escenario–, tal como habían visto y experimentado durante la realización de *Accions*, en Córdoba. Esto también los llevó a rechazar o desdeñar ciertas modalidades o paradigmas más convencionales de actuación. Es decir, se dieron cuenta que no querían contar una historia empleando un texto dramático previo, y que no querían abordar técnicas stanislavskianas o construir personajes y ensayarlos, sino que se encontraron frente a otra necesidad artística: ir en busca de otro tipo de teatro, de otra forma de teatralidad, más sorpresiva, más inesperada.

Aparece, entonces, un interés por generar y encontrar otros lazos de unión entre el arte y la vida cotidiana, como así también la intención de generar un *shock* en la percepción del espectador –correspondientes con aquellos principios supremos de la intención artística de las vanguardias históricas de principios de siglo–. Y esto se direccionó hacia la intervención de calles de la ciudad. Para ello investigaron los ritmos, formas habituales y cotidianas de algunos espacios públicos y planificaron acciones teatrales a realizar sobre esos espacios. Allí, el objetivo grupal consistió, según varios de sus integrantes entrevistados, en "ganarle a las vidrieras" para lograr cierto despertar en la mirada de los transeúntes distraídos, generando una instancia poético-política diferente del orden cotidiano habitual. Y manteniendo contacto con uno de los profesores que habían tenido en el Conservatorio, como fue Julian Howard, los integrantes de LON comenzaron a trazar un camino propio basado en la exploración de formas escénicas.

De algún modo el carácter democrático del período también se tradujo en esta elección espacial: salieron a la calle para despertarla de ese tiempo precedente en el que se había instalado en las calles el terror y la violencia. Salieron a expresarse teatralmente utilizando las formas propias que les brindaba este nuevo lugar urbano. Allí eligieron actuar sin platea previamente determinada, sin el cobro el de una entrada, sin escenario, sin un sistema de producción teatral capaz de contenerlos. Fueron en busca de otros espectadores, los transeúntes.

1.2. Ahora la calle: bajo un mismo objetivo grupal de “ganarle a las vidrieras”

LON realizó diferentes intervenciones de espacios públicos durante 1985. Luego de abandonar la institución artística, la acción performática se trasladó a dos márgenes respecto del *campo*⁷ teatral de Buenos Aires: el socio-geográfico y el de valoración estética. Las primeras performances urbanas de LON estuvieron cargadas de provocación y *shock* para con aquel transeúnte distraído que –sorpresivamente– las presencié en alguna esquina o vereda de la ciudad durante esos dos años.

Si bien de aquellas acciones poco registro queda, estos primeros pasos marcaron la búsqueda por un lenguaje propio a partir de generar una liminalidad entre ficción-realidad y planteando cruces difusos entre lo cotidiano y lo extracotidiano. Esto tuvo como resultado la experimentación de una forma de politicidad emergente, de hacer política con poco, de hacer arte desde otro lugar, salir a la calle no para protestar, sino para configurar formas poéticas de interpelación ciudadana. La enunciación performática de cuerpos sobre el asfalto –que no emitían palabras– marcaron otras formas de producir y consumir teatro en aquel entonces. Y fue esta periferia elegida por el grupo la que les permitió explorar otras posibilidades artísticas.

Algunas de estas performances realizadas en espacios públicos fueron: *Los congelamientos*, intervención de una esquina durante el tiempo de un semáforo, cuando algunos performers vestidos cotidianamente como los demás transeúntes, cruzaban la calle y –en un momento determinado– se detenían por unos segundos y se quedaban congelados, suspendidos en un tiempo otro, el de la ficción. Sin dar explicación de quiénes eran o porqué lo hacían, segundos después reanudaban su marcha hacia la otra vereda. Otra fue el *Vomitazo*, en el barrio de Retiro, que agregaba a aquel primer momento de detenimiento en el medio de la calle, la realización de un vómito colectivo por parte de todos los performers sobre el asfalto y sobre los parabrisas de los coches que esperaban detenidos el cambio de luz del semáforo en esa esquina elegida. Otra fue *Los fusilamientos*, también en el barrio de Retiro, que consistió en la simulación de un fusilamiento a partir del sonido de un disparo efectuado con pirotecnia. Al cruzar la calle, cuando el sonido ocurría, el grupo de performers abría sus sacos y dejaban ver sus camisas ensangrentadas para caer desplomados sobre el asfalto; sin embargo, luego de unos segundos se incorporaban y reanudaban su marcha hacia la otra vereda. Otra de ellas fue el *Chanchazo* –realizada en dos ocasiones en los barrios de Palermo y de Belgrano–, que recreó y simuló un salvataje y/o asistencia de urgencia médica por dos galerías comerciales, durante el cual varias enfermeras y enfermeros corrían entre la gente cargando y rodeando una camilla, que en vez de un paciente real contaba con un maniquí con cabeza de chanco. La última de estas intervenciones fue *La Procesión o el paseo papal*. Más extensa en tiempo de duración porque ya no se trató de intervenir solo una esquina, sino dos cuadras peatonales. Tuvo ensayos previos para calcular el recorrido/procesión de los performers comprometidos para la ocasión (aproximadamente diez). Esta acción se iniciaba con el depósito de varias bolsas de residuo sobre la peatonal Florida del microcentro porteño, en una “hora pico” minutos antes del cierre bancario. De ellas comenzaban

7 La noción de campo teatral –recurrentemente referida en este trabajo– se desprende del concepto elaborado por Pierre Bourdieu (1967), el cual nos permite estudiar al artista y a su obra dentro de un espacio social complejo y autónomo, es decir, un sistema de relaciones constituido por la articulación e interacción de diferentes agentes (los propios artistas, críticos, editores, premios, instituciones, público, etc.), los cuales accionan sobre la producción, circulación y consumo de obras, determinando su dominación, valoración y legitimación dentro del mismo.

a emerger desgarrando las bolsas, unas criaturas extrañas que abandonaban su posición fetal. Cada performer estaba caracterizado para cumplir un rol puntual dentro del esquema de acción. Había un Papa que iniciaba la marcha bendiciendo a la gente con talco y feligreses que lo seguían en esa especie de procesión urbana. Había mujeres –las lloronas–, tullidos, guardaespaldas que custodiaban al Papa, e incluso, entre estos performers, un asesino que lo acechaba. Todos los performers caminaban en forma de procesión entre los transeúntes de esa zona céntrica al ritmo de *Carmina Burana*, de Karl Orff, que sonaba en un radiograbador que cargaba otro performer haciendo *break dance*. Cuando la procesión llegaba a la intersección con la avenida Córdoba, los esperaba una camioneta para retirarse del lugar. Antes de subir a ella hacían explotar una bomba de panfletos sobre la vereda que enunciaban lo siguiente:

Querido transeúnte: Como una pared descarada, como los instantes que siguen a un terremoto sorpresivo: LA ARGENTINA SE CAE A CACHOS. Por este motivo es nuestro interés hacerte llegar estos consejos culinarios que, tal vez, te ayuden a sobrevivir en esta hecatombe que nos lleva a diosabedonde. Quizás hayas notado con frecuencia al untar una tostada con manteca, que esta suele romperse con facilidad. Hay una manera simple y generalmente desconocida que impide tal fractura: pon otra tostada debajo de la tostada que tú untas y verás cómo esta se mantiene intacta, crocante, deliciosa. Estas pequeñas instrucciones para sobrevivientes te las obsequiamos gratuitamente y desinteresadamente para que tu desayuno salga más rico en medio de la hecatombe. A propósito de gustos, querido transeúnte, te podemos decir algo al oído: NO NOS GUSTAS. La negra.

Otro panfleto tenía el diseño con la imagen del Papa, cuya leyenda decía:

Querido transeúnte: PARA QUE EL OCASO DE LA ARGENTINA NO NOS AGARRE DESPREVENIDOS. A que seguro sabes hacer pizza, y puedes prescindir de las pizzerías, recreando en tu propia casa ese manjar italiano. Pero, y la FAINA, sabes como se hace...?, bueno aquí va la receta: FAINA. Ingredientes: 250 g. de harina de garbanzos-1/2 litro de agua- 2 cucharadas de aceite- Sal y pimienta: cantidad necesaria. Preparación: poner a remojar en un tazón enlozado la harina con el agua, sal, pimienta, aceite y dejar así hasta el día siguiente. Transcurrido ese tiempo, se le agrega un poco más de agua, de manera que quede suelta como una crema. En un molde de pizza aceitado colocar la preparación que deberá quedar un centímetro de espesor más o menos, rociar con bastante aceite y cocinar en horno de temperatura regular.

Esta receta te la obsequiamos desinteresada y gratuitamente para que tu pizza salga más rica en medio de la Hecatombe.

A propósito de gustos, querido transeúnte, te podemos decir algo al oído: NO NOS GUSTAS. La Negra.

En efecto, esta primera etapa de intervenciones se concretó bajo un simple objetivo de ganarle a las vidrieras. Para ello llamaron la atención de los transeúntes, generando sorpresa y *shock* dentro de su ámbito cotidiano, es decir, dentro de un espacio no esperable de teatralidad.

En relación con el contexto y campo teatral porteño de aquellos años, los espacios públicos, principalmente aquellos recreativos tales como parques o plazas, fueron también convertidos en

escenario de acción por varios grupos teatrales callejeros⁸. Sin embargo, el modo de proceder de LON fue muy distinto del de aquellos cuyas intervenciones teatrales respondían a un tipo de teatro de calle más tradicional: convocando a la gente, delimitando el espacio de acción, llamando y convocando al público, avisando de la eminente ficción por acontecer⁹. Por el contrario, LON no buscaba generar una empatía en los transeúntes ni una función lúdica ni de entretenimiento. Sus acciones estaban guiadas para suscitarles asombro y sorpresa inesperada, generando discursos provocadores. No contaba con una narrativa aristotélica en sus performances ni buscaba incluir al público formando una ronda o delimitando el espacio escénico de los actores dentro del círculo logrado. LON concretó sus performances a partir de otra condición: tomar a la calle como espacio para modificar y modificarse en relación con sus hábitos y con la mirada acostumbrada a ver la ciudad siempre igual. Allí radicó su acción político-teatral. Si bien diferentes integrantes del grupo coinciden en tener como referente a La Fura dels Baus, algunos de ellos disienten en adjudicarse la influencia de performances de otros grupos tales como el Living Theatre¹⁰.

De todos modos, y más allá de las influencias tenidas en cuenta o no por el grupo, es posible articular el proceder inicial de LON con otros conceptos que articulan el arte y la ciudad. Por ejemplo, podríamos hablar de aquellas primeras performances como obras de “arte contextual” (Pérez Royo 15) donde el espacio elegido (urbano en este caso) se volvió determinante para la realización de la performance, pensada para ser realizada allí y no en otro lugar, y en donde las coordenadas urbanas, sociales y políticas habrían sido alteradas a partir de la irrupción de la instancia ficcional y poética instalada. Asimismo, estas mismas performances urbanas pueden ser léidas bajo la noción de *arte público* (Duque) por haber sido un arte realizado en el espacio público, y por haber pensado en su hacer a la propia ciudad como escenario, ya no como mero elemento espacial o contenedor sino como espacio de acción, de diálogo y de transformación política. El detener cuerpos en el espacio de tránsito, plantear otros ritmos del cotidiano habitual, generar imágenes de violencia sobre el asfalto, provocar a los automovilistas vomitando su parabrisa, proponer un salvataje de urgencia ficticia, son prácticas estético-políticas que permiten ser pensadas en clave de arte de *especificidad espacial* (Blanco *et al*). Específicamente, se trataría de prácticas donde la ciudad como soporte fue tematizada, generando imágenes de conflicto ya no consecuentes con la alegría y fiesta democráticas, sino con el terror instalado en sus calles en el tiempo precedente dictatorial. Este acto de descolocar al transeúnte de su *continuum* habitual, de romper con la mirada acostumbrada y de generar preguntas sobre lo que hacían, fue correlativo con lo realizado dentro del Conservatorio, cuando los demás estudiantes se preguntaban quiénes eran La Negra y cuán alocadas resultaban las ideas que proponían. Es decir, en el espacio público también instalaron la pregunta de “¿quiénes eran?” y “¿por qué y para qué hacían lo que hacían?”, en una correspondencia con sus prácticas iniciales.

8 Entre los que cabe mencionar se encuentran: Teatro de la Libertad, Grupo Dorrego, Los Kelonios, Diablolomundo, entre otros. Todos aquellos organizados en los que se llamó MOTEPO –Movimiento de Teatro Popular–, movimiento que logró tener una fuerte participación durante toda la transición democrática.

9 Para ampliar esta comparación entre el teatro callejero tradicional y la performance urbana como dos modalidades escénicas urbanas véase “Teatro callejero...” de María Laura González. González tomó, entre otros, conceptos elaborados por Cruciani y Falletti, Mas, Carreira y Vargas, Dacal y Álvarez-Ossorio. Véase las obras citadas para detalle.

10 Me refiero a que algunos de sus integrantes reconocen y otros no el haber leído una publicación de VVAA “Teatro 70” donde se enunciaban algunos manifiestos del grupo estadounidense y sus formas de accionar performáticamente sobre el espacio público, interrumpiendo el tiempo de un semáforo.

En esta primera etapa, los modos de producción con los que contaban para intervenir las calles fueron autogestivos. A los vestuarios cotidianos o prestados, le sumaron elementos de pirotecnia, y luego materiales descartables que emplearon para *La Procesión*. La circulación de sus performances estuvo ligada al orden cotidiano de esos espacios urbanos elegidos, sin anticipación o alerta previa de su acontecer teatral. Por lo tanto, el consumo de estas prácticas iniciales estuvo dirigido a los transeúntes desprevenidos que pasaban por casualidad por esa esquina o vereda.

2. Otras intervenciones y performances posteriores en diversos espacios de la ciudad

Luego de su acción en las calles, el grupo continuó interviniendo otros espacios. Enunciaremos muy brevemente en qué consistió el trabajo realizado durante aquellos años para detenernos, luego, en el último momento de su trayectoria grupal.

Entre 1986 y 1987, LON llega a intervenir un espacio semipúblico, la discoteca Cemento, a partir de su espectáculo *UORC- Teatro de operaciones*. Ese espacio periférico al circuito teatral convencional, fue parte de un conjunto de lugares alternativos que emergieron por diferentes barrios de Buenos Aires, principalmente a partir del advenimiento democrático¹¹. Estos espacios –sótanos, locales, bares– resultaron claves para la manifestación de las nuevas tendencias artísticas –musicales y teatrales– de diferentes grupos emergentes¹² que fueron capaces de generar un panorama heterogéneo en la ciudad, compuesto de múltiples *micropoéticas* teatrales (Dubatti). En Cemento, LON logró consagrarse como un grupo vanguardista en relación con las nuevas tendencias teatrales que comenzaban a aparecer y a poblar la cartelera porteña de aquellos años. Aún cuando fueran varios los grupos que transitaban esos mismos espacios periféricos durante las noches porteñas, estos se diferenciaban de LON por emplear otro tipo de técnicas, ligadas al humor, a la improvisación, al clown, a la poesía, mediante otros formatos de *sketch* o *variété*.

Fue la crítica periodística la que le asignó a LON esa reubicación dentro del campo teatral. A partir de su permanencia en cartel y éxito de convocatoria, fueron varios los periodistas que intrigados por lo que ocurría en Cemento semanalmente fueron a vivir la experiencia en primera persona. Desde ese momento, la crítica se percató de la existencia de LON (hasta entonces inadvertida) tratando de analizar y conceptualizar si lo que hacían era teatro o no. Tanto la provocación sobre el espectador, como la no delimitación del espacio escénico y la platea, junto con la falta de palabras que proponían las imágenes corporales construidas, fueron elementos procedimentales resaltados para notar lo novedoso que tenía esta propuesta escénica. Una de aquellas críticas decía:

El espectáculo de *La Organización Negra*, suerte de “tren fantasma para adultos”, incorpora la violencia no solo como contenido, sino como forma que apunta a desacomodar a percepción

11 Nos referimos, entre otros al Parakultural, Centro Cultural Ricardo Rojas, Bar Einstein, Taller y Medio Mundo Variété.

12 En material teatral, nos referimos al Clú del Claun, Las Bay-biscuit, el Teatro Malo (de Vivi Tellas), Las Gambas al ajillo, Los Melli, Los Macocos, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, La Banda de la Risa, el Teatrito y La Cua-drilla, entre tantos otros surgidos dentro de estos espacios. Y en materia musical, podríamos mencionar a Los redonditos de Ricota, Sumo, Soda Stereo, Los Twist, entre otros.

del espectador. Sin palabras, pero ajustándose a un preciso texto dramático, los actores avanzan sobre el público, amenazándolo, forzando una redistribución de espacios en la que todos resultan comprometidos en lo que sucede. La fábula propone un universo gobernado por una represión robótica, máquinas implacables que torturan a sus antagonistas y engendran nuevos habitantes de ese sistema gobernado por la tecnología. La representación del mundo propuesta por *La Organización Negra* no contempla la piedad y su “teatro de operaciones” recrea la angustia de la vida cotidiana proyectándola en un porvenir de historieta posmoderna. (Castro, en Castro y Warley)

En efecto, en *UORC* los performers no hablaban pero sí tenían un guión de acciones. Corrían entre la gente (parada, sin platea) y luchaban entre sí según los momentos de acción. Recreaban una atmósfera posnuclear en la que la supervivencia de sus cuerpos se enunciaba como la única materialidad escénica necesaria. Eran obreros, zombies, soldados y aliens. Ellos construían imágenes ligadas a una representación de la violencia y al riesgo corporal mediante un collage de secuencias corporales que se volvía capaz de otorgar múltiples sensaciones en el público. Estimular al otro, hacerlo pensar, sacarlo de los lugares comunes fueron características que –trascendiendo la práctica política inicial– se trasladaron a la práctica teatral acuñada puertas adentro de la pista de baile de la discoteca.

Inicialmente, en *UORC* los modos de producción fueron similares a los de la primera etapa, salvo cuando comenzaron a repetir las funciones. Para ello necesitaron que la gran cantidad de materiales descartables –que destruían en escena– fueran repuestos función tras función. En esta etapa aparece la música de Gaby Kerpel como un sistema signifiante fundamental dentro del texto espectacular construido por LON. Allí, el ritmo de los sonidos estridentes marcaba el tempo de las acciones de cada escena recreada.

Respecto de la circulación que tuvo como obra, a partir de recomendación del *boca en boca de los asistentes*, *UORC* comenzó a hacerse conocida dentro del ambiente, incluso a partir de las críticas que fueron apareciendo. Por el tipo de espacio elegido, se podría decir que la convocatoria de público estuvo compartida entre *habitués* teatrales y asiduos de rock, ya que en varias funciones el espectáculo funcionó a modo de “teloneros” o soporte de bandas musicales que tocaban más entrada la noche en dicha discoteca.

Entre 1987 y 1989, LON intervino edificios públicos y hasta el emblemático monumento de la ciudad de Buenos Aires, el Obelisco. Luego de la legitimación otorgada por la crítica local respecto de *UORC*, el grupo fue convocado para participar en dos programaciones institucionales: el Programa Cultural en Universidades (Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires), a fines de 1987; y el Festival Nuevas Tendencias II (Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires) durante 1988. En el primero repitieron –para los jóvenes estudiantes de dicha Facultad– la performance *UORC*; y en el segundo realizaron *La Tirolesa*, en el patio de dicho centro cultural. Con ambas invitaciones el grupo estableció un nuevo vínculo político institucional y cobró un caché por acceder a presentarse en ambas programaciones, dependiente, en última instancia, de fondos públicos municipales. De esta manera, los modos de producción fueron modificados respecto de la etapa anterior. Cada una de estas programaciones les permitió contar con diversos medios de difusión (avisos en las carteleras de los periódicos locales, panfletos, volantes y afiches). Así se tendieron nuevas articulaciones entre las prácticas del grupo y lo político, dejando atrás ese rechazo institucional provocado con el abandono del Conservatorio. Por aquellos años, LON

logró un mayor reconocimiento teatral, no solo institucional sino también artístico, dado por varios artistas locales y por la gestación de un público seguidor de sus prácticas.

Algo de lo experimentado a nivel espacio aéreo en *La Tirolesa* fue retomado en diciembre de 1989 cuando obtuvieron la llave del monumento Obelisco, de sesenta metros de altura. En esta ocasión, fue la propia Municipalidad la que se interesó por auspiciar y organizar la intervención urbana, destinada para ser disfrutada en familia en vísperas navideñas. Los periódicos locales se encargaron de hacer notas, entrevistas y menciones que dieron visibilidad a la actividad, desde algunos días antes. A gran altura los cuerpos danzantes y acrobáticos se desplazaban por la ladera del monumento, configurando una postal inédita e inolvidable de la ciudad para los treinta mil espectadores asistentes.

Esta performance paradigmática en la trayectoria grupal fue una conquista del espacio público en su máximo exponente. Haber llegado a la cima más alta de los espacios públicos como un evento programado para toda la familia trajo aparejadas otras formas de consumo del arte, en tanto producto cultural de una sociedad del espectáculo (Debord). En esta ocasión, el grupo se volvió parte de una política cultural pública apoyada y subvencionada no solo por la municipalidad sino también por tres empresas aseguradoras de riesgo de trabajo, consecuencia del riesgo que provocaba accionar en las alturas entre el monumento y una torre de andamio construida en la plaza aledaña. Artísticamente, LON otorgó cierta plasticidad a la rigidez del monumento, transitándolo y trepándolo en sus laderas, mediante arneses que permitieron desafiar la gravedad.

Luego de esta intervención monumental, LON fue convocada a dos festivales internacionales, en Brasil y México, para repetir la experiencia en otras fachadas urbanas. Así, entre 1990 y 1991 realizó dos versiones *for export* de *La Tirolesa/Obelisco*, una en una fachada del Banco de Boston en el D.F. (México) y otra en una antigua estación ferroviaria en la ciudad de San Pablo (Brasil).

3. Última etapa grupal: el ingreso a una sala teatral convencional y su posterior disolución

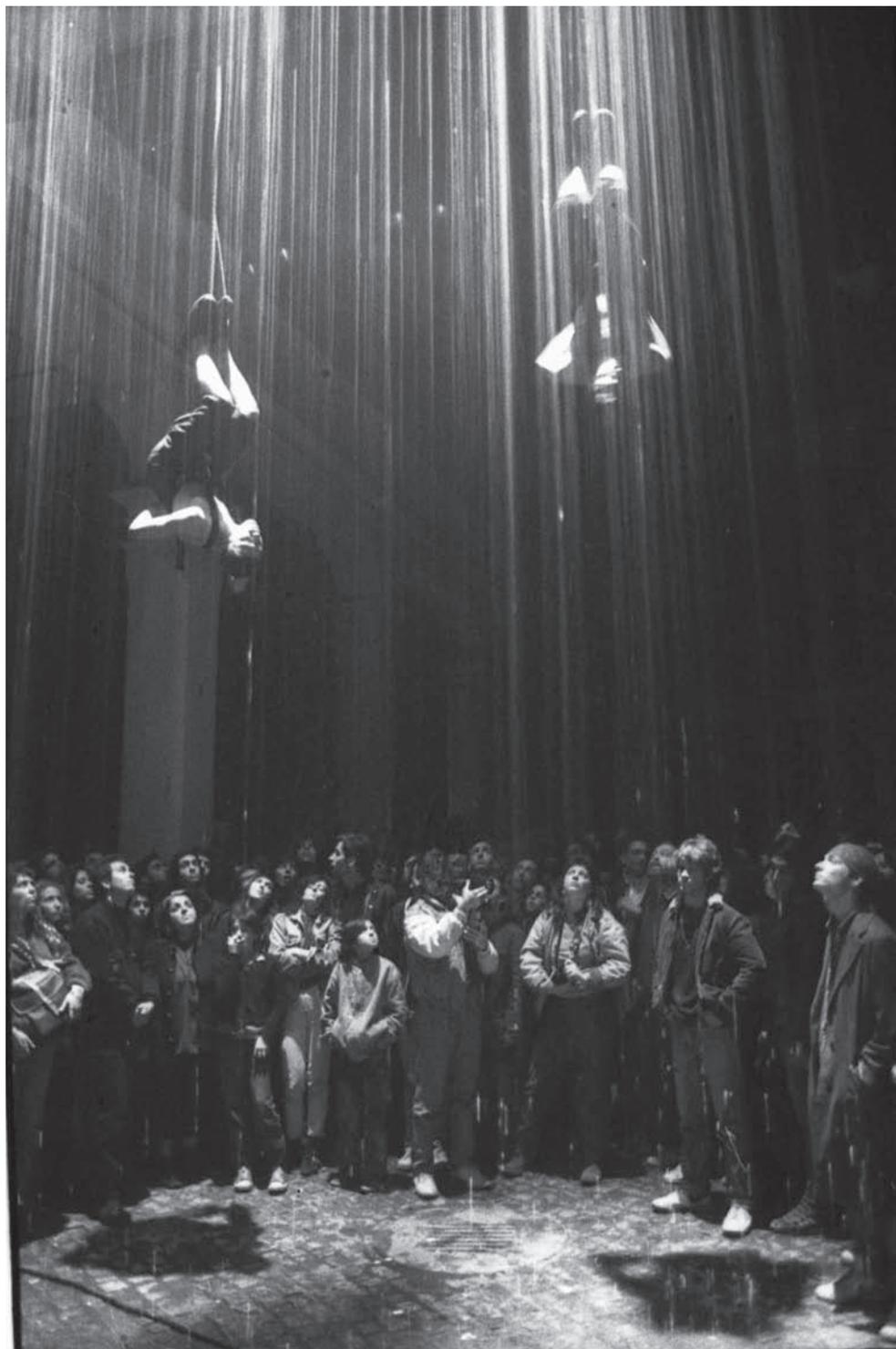
3.1. *Almas examinadas* y la posibilidad de afrontar nuevos desafíos

A la vuelta de sus giras por Latinoamérica, el director de programación del Teatro Municipal General San Martín convocó a LON para realizar un espectáculo en una de sus salas. Allí realizan el díptico de obras *Almas examinadas*, comprendido por *Argumento* y *Almas*.

La primera parte, *Argumento*¹³, estaba ligada a experimentar y tematizar la fragilidad y la abstracción, basada en la exposición de la epidermis de los cuerpos de los performers o “modelos vivos”¹⁴. Había en ella una fuerte alusión a lo rudimentario y lo despojado que se desplegaba escénicamente a partir de dieciocho cuadros conformados por ocho performers desnudos. En estas imágenes, la iluminación –a partir de contrastes y sombras– resultó un factor fundamental para generar el patrón plástico visual de cada cuadro. La acción se iniciaba con el desplazamiento de los performers que solo vestían zapatillas negras, mientras algunas cámaras de video los

13 Estrenada por separado el año anterior, en 1991, bajo el nombre de *Argumentum Ornithologicum*, dentro del marco de La Movida 5 y del Festival Nuevas Tendencias Escénicas organizado por el CELCIT en el Centro Cultural Recoleta (Pacheco 26).

14 Denominación que preferían usar, y sobre la cual venían trabajando desde UORC, incluso explicándola en programas de mano anteriores.



La Tirolesa. La Organización Negra, 1988. Centro Cultural Recoleta. Fotografía: Adrián Rocha Novoa.

buscaban por el espacio para registrarlos en unas pantallas de televisores que completaban la escena. La escasa escenografía se completaba con algunos libros. Desde esa desnudez se componían las imágenes/escenas o, en denominación de Carlos Pacheco, “esquemas corporales” (27), al estar fragmentados por apagones recurrentes.

Estos cuerpos cargados de una gestualidad facial mínima, no diferenciados, no individualizados, se amontonaban, se abrazaban, se superponían, se separaban para crear las imágenes colectivas de una masa humana. Hablaban de la alienación, de la desesperación, de estar juntos o separados al borde del precipicio, de estar en una situación límite entre la vida y la muerte, hasta finalmente llegar a colocarse el ropaje cultural, como aquello que los limitaba y diferenciaba (Mazas 4). Por su parte, Trastoy y Zayas de Lima, explicaban que

Desde el comienzo los objetos se relacionaban dialógicamente con el cuerpo de los actores y los libros que permitían la lectura de un cuento de Borges se incendiaban al final del espectáculo entre las manos de los performers. Los cuerpos se exhibían escultóricamente reunidos, desnudos, patéticamente calzados en zapatillas deportivas, ocultando a veces sus genitales con terribles imágenes de castración. Finalmente los performers se vestían para poder realizar la lectura, marcando un pasaje de lo primitivo y lo elemental hacia lo intelectual y hacia los códigos sociales (¿de la prehistoria a la historia?). (77-78)

Mientras que la segunda parte, *Almas* –inspirada en *Memorias de un neurópata* de Sigmund Freud– planteaba otras líneas de acción: “un sueño con bomberos sueña en escena el sueño de un alma afiebrada sobre una manada” (Programa de *Almas*). Allí LON se aproximó hacia la recreación de un mundo onírico e interior en el hombre, preguntándose si era posible que exista aquel que conoce lo desconocido (Mazas 4). Para ello, mostraban el sueño surrealista de un joven bombero, como “una pesadilla, descrita en un estilo muy naif” (Pacheco 27-28). Este personaje soñaba su propia persecución por parte de unos hombres uniformados que llegaban para someterlo e irrumpir su descanso y alterarlo.

La música –envolvente de sirenas, sonidos de disparos y armas de fuego– y la escenografía –un reloj gigante, una cama que hacía desaparecer personas, carpas en el suelo que se inflaban de repente, un robot parecido a un pequeño faro, velas que se encendían solas, entre otros elementos de utilería– generaron sobre el espacio escénico una atmósfera bastante enrarecida, a medida que el relato avanzaba¹⁵. Según declaraban los propios integrantes de LON, en ese momento necesitaban que nuevas cosas los sedujeran, ya que durante mucho tiempo se habían definido por trabajar en espacios no teatrales. Según se señalaba en el programa de mano, tenían que demostrar que se podían adaptar y hacer teatro sea cual fuere el lugar destinado¹⁶. Así estrenaron el 2 de junio de 1992¹⁷ y prolongaron el espectáculo por dieciocho únicas funciones:

15 El relato escénico también lograba articular reminiscencias estilísticas con imágenes relativas a los mundos creados por Lewis Carroll, Fritz Lang o Salvador Dalí, las cuales resultaron visualmente muy atractivas.

16 Nos preguntamos: ¿a quiénes tenían que demostrarle esa capacidad de adaptación? ¿A los agentes y críticos del *campo* (Bourdieu) teatral porteño que los había legitimado como nueva tendencia y que consideraban a su hacer como “teatro”, al público que los seguía o al público habitué del teatro municipal?

17 Ficha técnica: *Almas examinadas* (diptico a partir de *Argumento y Almas*). Grupo La Organización Negra. Guión y dirección: Manuel Hermelo. Intérpretes: Pichón Balduin, Alfredo Visciglio, Diqui James, Enrique Calissano, Fabio D’Aquila, Daniel Conde, José Glauco, Domingo López y Gabo Correa (actor invitado). Textos: Dr. Elefant. Escenografía: Martín Etchegoyen

Esta es la primera presentación en un escenario convencional del grupo La Organización Negra, cuya propuesta se caracteriza no solo por su singularidad respecto de cualquiera de las restantes experiencias escénicas que se presentan hoy en Buenos Aires, sino también por su personalísima utilización de un lenguaje poético convalidado tanto por la palabra cuanto por la gestualidad sobre las que se edifican estos espectáculos. (Programa de *Almas*)

Según se pudo relevar en varias críticas del espectáculo, para aquellos espectadores que ya conocían la poética de LON, esta segunda parte les generó una gran decepción, al preguntarse en dónde estaba el espíritu de La Negra en esta nueva versión puertas adentro de un teatro convencional. A partir de esta inquietud, observaremos algunos cambios y continuidades mantenidos en relación con la trayectoria grupal que en este trabajo venimos analizando.

3.2. Cambios y continuidades estéticas afrontados en este espectáculo según la trayectoria anterior

En esta última instancia de producción grupal observamos algunos contrapuntos, continuidades y rupturas respecto de la labor anterior. Nuestra hipótesis de lectura de esta etapa final es que cuando los modos de producción –que incluyeron el acceso del espectáculo a una sala teatral convencional– se modificaron respecto de lo anterior, la estética grupal no pudo continuar siendo la misma o quedar aislada de estas alteraciones. Por lo que, necesariamente, el espectáculo en su conjunto no logró ser correspondido con aquellos objetivos iniciales planteados sobre el espacio urbano, ni con aquellas formas de politicidad expresadas. Es decir, indefectiblemente, los modos y condiciones de producción, circulación y consumo de *Almas examinadas* se mostraron muy diferentes de las propuestas precedentes del grupo.

a) Sobre los cambios afrontados

- Delimitación platea/escenario: en primer lugar, podemos decir que el cambio estético más notorio que el grupo tuvo que afrontar al aceptar ser parte de una programación institucional, fue la utilización de una sala teatral convencional, esto es, la delimitación entre platea y escenario. Este consistía en un anfiteatro semicircular con escenario elevado rodeado por una gradería capaz de albergar a unos quinientos sesenta y seis espectadores¹⁸. Para los propios integrantes del grupo esto significó tener que pensar en una propuesta donde el público estuviera sentado durante toda la función, alejado de aquella proxemia perseguida durante ocho años y distanciado, por consiguiente, del escenario en cuestión. Es decir, ya no estarían corriendo o persiguiendo a los performers, ni mirando la escena arriba de sus cabezas por el espacio aéreo, ni sorprendidos de la acción inesperada durante el breve tiempo de un semáforo. Debían ser motivados a concurrir a dicha sala y tener que pagar una entrada por el espectáculo. En otras palabras, ser parte de un aparato teatral oficial implicó otros modos de producción¹⁹ muy diferentes de lo experimentado previamente.

y La Organización Negra. Diseño de producción: Liliana Ginitman. Asesoramiento sonoro: Willy Campins. Música: Gaby Kerpel. Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires.

¹⁸ Así se estructura la planta escénica de la sala Casacuberta de dicho teatro.

¹⁹ Vale aclarar que además de los sueldos, el grupo tuvo a su disposición todos los servicios/procedimientos propios del teatro

- Utilización de palabra hablada: ahora, en ambas partes, los cuerpos emitían vocablos reconocibles y el sonido ambiental también reproducía frases literarias. Leer un fragmento del cuento de Borges o que los performers se relacionaran entre sí hablando, fue una innovación estética. En este sentido, se produce otro cambio contundente. Lejos quedaba la ausencia de la palabra trabajada en los performers en las etapas anteriores. Asumir la necesidad de contar una idea o una historia implicó apelar a la utilización de un contenido/recurso puesto sobre la escena. Esto se articula también con que en ambas partes hubo un texto origen, el de Borges y el Freud, sobre el cual trabajaron. Evidentemente, esto generó un contrapunto con los motores iniciales de “ganarle a las vidrieras”, donde experimentar y transgredir formas cotidianas había sido clave. Si en ese momento la ciudad era la que les hacía preguntas como texto y como escenario a la vez, en *Almas examinadas* la ciudad ya no intervenía en el discurso de LON ni era su escenario, sino que permanecía alejada, como el simple exterior de la sala teatral donde tenían lugar ambas obras.
- Abordaje de una estructura narrativa con diferenciación de roles: observamos que al emplear una estructura narrativa, en la segunda parte, *Almas*, apareció la diferenciación de un rol singular, el del personaje protagónico/soñador. Esto no se había dado en las intervenciones previas, por lo general era todo el grupo, presentado como tal colectivamente, el que accionaba sin distinción de los roles asumidos –los cuales también eran intercambiables–. Es más, aun cuando hubiese habido algún Papa (como *La procesión*) o algunos roles más diferenciados (como también tuvo *UORC*) ellos no explicitaban quién era el performer a cargo.
- Aproximación a una transposición: no solo el empleo y armado de una estructura narrativa, sino los textos orígenes con los que se vincularon y explicitaron luego como hipotextos de ambas partes también fueron contrapuntos mantenidos respecto de la trayectoria anterior.
- No utilización del espacio aéreo: aquel elemento trabajado en dos de las producciones anteriores no fue tenido en cuenta para esta ocasión. Todas las escenas, de ambas partes, fueron realizadas sobre el escenario de la sala.

b) Sobre las continuidades estéticas mantenidas

- La palabra presente en los programas de mano: si bien dijimos que hubo un cambio en relación con la palabra, este elemento se relaciona, a su vez, con una continuidad mantenida que fueron los programas de mano de LON. A lo largo de toda la trayectoria, principalmente a partir de *UORC*, el grupo ubicó sus palabras en estos materiales escritos que –a manera de carta de presentación– permitían aclarar, expresar sus ideas, a modo de glosario, manifiestos o fixture de su trayectoria. De diferentes tamaños y extensión –algunos habían sido de varias páginas (como el de *UORC*), otro una gigantografía (como el de la *Tirolesa/Obelisco* aludiendo a la escala monumental trabajada)– estos paratextos habían cargado con las palabras que la

escena no presentaba o esclarecía. Aquí, en las dos partes de *Almas examinadas*, la palabra aparecía en ambos soportes: el escénico y el paratextual.

- Nuevos públicos asistentes: resulta interesante observar algunas líneas de recepción que fueron recuperadas en las crónicas de la época, donde el público habituado del teatro Municipal de Buenos Aires –que había mantenido cierta distancia con la trayectoria previa de LON al estar ligados a otro tipo de espacios o ámbitos no convencionales– sí se habría sorprendido por la transgresión de la primera parte. Es decir, con este ingreso en el circuito teatral oficial LON obtuvo un nuevo público que accedió a ver su propuesta. Ciertamente, dicho ingreso hizo que el grupo concretara un mayor reconocimiento dentro del campo teatral de la ciudad y se legitimara con una gira internacional por varios festivales internacionales²⁰. De todos modos, la mayor parte del público asistente habrían sido seguidores de LON que –sorprendidos con la propuesta– fueron autoconvocados para ver de qué se trataba, y que luego no aprobaron la propuesta.
- Focalización en un teatro de imagen: LON continuó realizando con este díptico *Almas examinadas* (*Argumento* y *Almas*) un minucioso sistema lumínico y sonoro capaz de seguir provocando y desconcertando al espectador, ahora más pasivo físicamente por estar sentado en una platea. Provocarlo desde la emergencia de cierta inquietud respecto de lo que estaba mirando fue un puntapié que quisieron retomar y aprovechar. Principalmente en la primera parte, *Argumento*, se observa que trabajaron la gestualidad corporal y la provocación a partir de la desnudez en las imágenes. Sin embargo, el impacto no fue tan contundente como se esperaba, por lo que dio como resultado algo poco aceptado y bastante criticado por el público en general.
- Composición grupal: si bien el grupo había sufrido cambios internos en su composición de integrantes, para este espectáculo se mantuvo la formación de la *Tirolesa/Obelisco* con el agregado de actores invitados.

En suma, es posible considerar que con *Almas Examinadas* LON afrontó el desafío de crear nuevas formas, las cuales, en gran medida, se mostraron contrarias a la propuesta teatral que cinco años antes los había colocado como vanguardistas de la escena local. Este ingreso en una sala convencional significó, entonces, el final de un ciclo. No apelaron a continuar en una misma línea de experimentación capaz de retomar aquellos elementos escénicos con los que habían generado un reconocimiento y una estética teatral propia de índole provocadora, transgresora, urbana, fuertemente corporal y de impacto visual. Se arriesgaron a generar otra búsqueda: un espectáculo, en términos de representación, de realidad situada arriba de un escenario, alejada a la vida cotidiana y de la calle como escenario, empleando convenciones de recepción más tradicionales. En ese intento, el público no los acompañó porque los que los conocían esperaban otra cosa, la adrenalina y el impacto de sus performances anteriores. Tampoco se contentaron

²⁰ Vale mencionar el de Hamburgo –en agosto de 1992–, Nantes y Sevilla, en octubre de ese mismo año para cerrar junto a La Fura dels Baus en la Expo '92.

con estar sentados en una butaca, porque entendía que algo de lo realizado previamente se había perdido o diluido en este espectáculo.

Esta discusión estética no fue ajena a la conformación grupal, por lo que terminó con su disgregación. Luego fueron otros grupos los que sí retomaron aquellas líneas previamente trabajadas en ambas versiones de *La Tirolesa* como en *UORC*, tales como el andinismo y teatro de acción en alturas, que lograron redefinir y profundizar un nuevo capítulo para esta vertiente teatral de acción e imágenes aérea.

4. Apuntes finales sobre la trayectoria de LON y su derivación grupal en otras poéticas contemporáneas

Por lo hasta aquí expuesto, pudimos observar cómo la historia de La Organización Negra tuvo un movimiento centrípeto: se trasladó desde la periferia del campo teatral porteño –a partir de la intervención de calles, dejando atrás la institución artística–, para avanzar hacia una legitimación y reconocimiento en dicho campo –a partir de los diferentes acercamiento a políticas públicas institucionales– hasta, finalmente, desembocar y reubicarse en la centralidad del campo, generando su ingreso en el circuito teatral oficial.

Luego de establecer un recorrido por sus diferentes trabajos performáticos y al detenernos en su último espectáculo, *Almas examinadas*, observamos cierto intento fallido por adaptarse a otras coordenadas de producción, circulación y consumo de sus obras del circuito oficial. Esto se debió, principalmente, a no haber retomado aquellos elementos escénicos a partir de los cuales habían generado una poética propia. Podemos decir que, con este último paso grupal, LON asistió a otro tipo de mercado teatral local que reunía otras coordenadas de recepción más convencionales, las que no lograron ser superadas o rearticuladas por las características con las que venían trabajando.

De la intervención de espacios públicos periféricos, sorprendiendo a los transeúntes mediante el *shock* desprevenido de sus acciones urbanas iniciales, pasaron a tener espectadores teatrales acostumbrados a asistir a un teatro delimitado entre platea y escenario, y en donde la ciudad –como dijimos– ya no fue un elemento fundamental sobre el cual accionar. A partir de este contrapunto de sus comportamientos y formas estilísticas dado entre estos dos momentos de su trayectoria –inicios y desenlace grupal– nos resuenan los conceptos elaborados por Raymond Williams en torno a las diferentes tensiones y relaciones que involucra una producción o proceso cultural, entre formas y códigos *emergentes*, *dominantes* y *residuales* (122). Vale decir que los inicios de LON fueron claramente *emergentes*, como una nueva forma teatral que comenzaba a aparecer dentro del campo artístico de la ciudad en aquella transición democrática. Luego, con su consolidación y legitimación como grupo dentro de esta escena local, alcanzaron cierta forma o ubicación *dominante* que –gracias a diversos factores, entre ellos la crítica que los avaló y el público que lograron convocar, entre otros aspectos– les facilitó y vehiculizó la convocatoria a las diferentes programaciones institucionales culturales anteriormente mencionadas. Más tarde, pareciera que su producción se volvió de algún modo *residual*, es decir, al no lograr permanecer en ese lugar central y diluyéndose como grupo, su línea estética fue continuada y retomada por el trabajo espacial y aéreo de otros grupos sucesores.

Resulta significativo observar que después de la disolución de LON, algunos de sus integrantes²¹ se reagruparon en otra formación artística y desde allí apelaron a profundizar la exploración del lenguaje teatral aéreo y espacial. Nos referimos a De La Guarda (en adelante DLG) que, desde 1992 logró reformular la propuesta teatral aérea, generando una continuidad estética respecto de los orígenes de LON. DLG alcanzó una legitimación dentro del campo durante toda la década siguiente y se mantuvo como forma dominante en esta especialidad teatral hasta, aproximadamente, el año 2005. Su reconocimiento como exponente de este tipo de teatro fue alcanzado tanto a nivel nacional²² como internacional. De esta manera, DLG logró convertirse en una marca o sello teatral, llevando sus espectáculos a diferentes continentes y cubriendo varios escenarios con elencos simultáneos. Así, no solo retomaron las técnicas aéreas sino que también apostaron nuevamente a la no delimitación entre platea y público, que se volvió un atractivo fundamental para lograr tal éxito mundial. Cabe señalar, sin embargo, que en esta refuncionalización de las técnicas no fueron retomados aquellos conflictos sociales y culturales o la violencia representada de las imágenes de LON, sino que DLG apostó a potenciar otro discurso, dirigido a expandir la capacidad lúdica de sus espectadores participantes (Trastoy y Zayas de Lima 80). Tras la separación de DLG se crearon otras dos formaciones: Fuerza Bruta (en adelante FB) y Ojalá²³. Ambos grupos se mantienen hasta la actualidad y están bajo la dirección de quienes fueron integrantes de LON.

En resumen, y para finalizar este recorrido de trayectoria y trayectorias derivadas, cabe señalar que FB también logró retomar algunos aspectos de las intervenciones urbanas plasmada por LON en sus inicios. Nos referimos a los festejos del Bicentenario Nacional (Buenos Aires, mayo de 2010), donde FB tuvo a su cargo la realización de un mega desfile artístico histórico de dieciocho carrozas alegóricas a la conmemoración de los 200 años de la Revolución de Mayo, que se trasladaron por diferentes calles del microcentro de Buenos Aires. Estas carrozas lograron resemantizar un mismo espacio urbano intervenido por LON veintiún años antes, al pasar desfilando por los pies del emblemático monumento Obelisco. Dos contextos sociopolíticos distintos, dos maneras de intervenir performáticamente la misma porción de la ciudad.

Aun cuando aquellos inicios de LON hubieran sido consecuentes con ese estallido de participación ciudadana que marcó la transición democrática, y hubieran marcado la conquista del espacio público –aquel monumento en vísperas navideñas–, aun cuando la intervención de FB hubiese sido parte de los festejos oficiales conmemorativos en tiempos de globalización y saturación de publicidad dentro del espacio público, fue la misma ciudad la que albergó estas prácticas. Como escenario de acción, con dos décadas pasadas entre sí, la ciudad habilita reunir a la gente alrededor de una experiencia participativa, artística, ciudadana, política. Porque allí radica su capacidad de resemantizarse en diferentes momentos socio-políticos y de superponer su tiempo cotidiano con los extra-cotidianos planteados por las formas estéticas interventoras. Todo es parte de la conformación y fluctuación misma que permite la ciudad. De algún modo

21 Nos referimos principalmente a Pichón Baldinú y a Diqui James.

22 A nivel nacional, cabe señalar que De La Guarda logró intervenir otro espacio abierto, público, como fue el velódromo de la ciudad e incluso llegó a construir espacios escénicos propicios para desarrollar su estética, como fue la sala Villa-villa del Centro Cultural Recoleta, el mismo edificio público donde años atrás habían realizado *La Tirolesa* (1988).

23 Pichón Baldinú y Diqui James se separan y arman estas dos formaciones, respectivamente.

este recorrido por escenarios urbanos efímeros apuntó a dejar registro de estas prácticas que alguna vez sucedieron en Buenos Aires y que, constituyendo postales inéditas de la ciudad como escenario, se guardan en la memoria de su historia cultural.

Obras Citadas

- AAVV. *Revista/Plataforma política de La Negra*. Buenos Aires: Conservatorio Nacional de Arte Dramático, 1984. Impreso.
- Álvarez- Ossorio, Carlos. "El lugar del teatro". *ADE Teatro* 116 (2007): 59-62. Impreso.
- Ansaldi, Waldo. "Juego de patriotas. Militares y políticos en el primer gobierno posdictadura en Bolivia, Brasil y Uruguay". *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Coord. Alfredo Pucciarelli. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. 23-61. Impreso.
- Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, eds. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2001. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". *Problemas del estructuralismo*. Poulillon, J. et al. México: Siglo XXI, 1967. 135-182. Impreso.
- Carreira, André y Antonio Vargas. "Teatro en la calle como performance invasora". *En torno a la convención y la novedad*. Ed. Óscar Pellettieri. Buenos Aires, Galerna, 2009. 87-92. Impreso.
- Castro, Alberto y Jorge Warley, "Un teatro de posguerra". *Página 12*, suplemento *Culturas*. 15 Nov. 1987. Impreso
- Cruciani, Fabrizio y Clelia Falletti. *El teatro de calle. Técnica y manejo del espacio*. México: Gaceta, 1992. Impreso.
- Dacal, Enrique. *Teatro de la libertad: teatro callejero en la Argentina desde el movimiento grupal de los '80*. Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2006. Impreso.
- Dubatti, Jorge, coord. *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2006. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 2008. Impreso.
- Duque, Félix. *Arte público y Espacio político*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. Impreso.
- Entrevista a Manuel Hermelo. Realizada por la autora. 10 May. 2008.
- Entrevista a Fernando Dopazo. Realizada por la autora. 9 Oct. 2008.
- González, María Laura. "Teatro callejero y Performance urbana: dos maneras coyunturales de hacer Arte Público en democracia". En *Arte Público y Espacios Políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas. II Seminario Internacional de Arte Público en Latinoamérica*. Belo Horizonte: C/Arte., 2011. 453-462. Impreso.
- . "UORC de La Organización Negra: la enunciación de la experiencia según tres autores". *Telón de fondo* 14 (2011). Recurso electrónico. 20 Mar. 2013.
- . "Relatos artísticos latentes". *Afuera. Estudios de crítica cultural* 9 (2010). Recurso electrónico. 20. Mar. 2013.
- . "Formas de explorar lo cotidiano: astillando la realidad". *Afuera. Estudios de crítica cultural* 3 (2007). Recurso electrónico. 20 Mar. 2013.
- Mas, Pascal. *La calle del teatro. Claves para entender el teatro de calle actual*. Hondarribia: Hiru, 2006. Impreso.

- Mazas, Luis. "La verdad, entre enfoques ingenuos y delirantes". *Clarín*, suplemento *Espectáculos*. 6 Jun. 1992: 4. Impreso.
- Minelli, María Alejandra. *Con el aura del margen (Cultura argentina en los '80/'90)*. Córdoba: Alción Editora/ Universidad Nacional de Córdoba, 2006. Impreso.
- Muzi, Carolina. "Hijos del aire". *Clarín*. 5 Ago. 2001. Sec. *Viva*: 28. Impreso.
- Ospital, Laura. "Fue la hostia". *La Central 10* (2009): 54-57. Recurso electrónico. 2 Mar. 2013.
- Pacheco, Carlos. "Riesgos examinados". *Teatro* (1992): 26-28. Impreso.
- Pérez Royo, Victoria, ed. "Danza en contexto. Una introducción". *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Universidad Salamanca, 2008. 13-65. Impreso.
- Programa. *Almas examinadas*, de La Organización Negra. Teatro General San Martín, Centro de Documentación. Buenos Aires, 1992. Impreso
- Seoane, Ana. "Festivales teatrales de Argentina". *Territorio teatral* 7 (2011). Web. 21 Dic. 2012.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1980.

Fecha de recepción: 26 de agosto de 2014

Fecha de aceptación: 15 de abril de 2015